

# LA ICONOGRAFÍA DEL JUICIO FINAL EN LA FACHADA DE SAN SALVADOR DE SANGÜESA

PURIFICACIÓN DÍEZ GOÑI

## INTRODUCCIÓN

La iglesia de San Salvador de Sangüesa debió construirse a fines del siglo XIII al sur de la villa y adosada a la muralla<sup>1</sup>.

La portada se abre a los pies y queda cobijada por un pórtico del siglo XVI<sup>2</sup>. El vano de ingreso se inscribe entre dos jambas acanaladas pertenecientes al mismo siglo. A ambos lados, y del momento de la construcción de la iglesia, encontramos seis baquetones con capiteles vegetales corridos y con basas poligonales, que se corresponden con otras tantas arquivoltas molduradas que arropan el tímpano. Como prolongación, a derecha e izquierda, se han colocado dos pisos con dos arquillos apuntados en cada uno de ellos<sup>3</sup>, de tracería trilobulada. La poca profundidad de los espacios impide pensar que fueran concebidos para acoger un apostolado<sup>4</sup>.

Las arquivoltas son de moldura lisa y como única decoración cuentan con tres ángeles adosados, dos en el lado izquierdo y uno en el derecho.

1. Cfr. C. GARCÍA GAINZA, *Catálogo Monumental de Navarra*, vol. IV\*\*, p. 391. Apenas contamos con datos fidedignos que nos aporten una fecha concreta de construcción. Consta en el Testamento de un tal Bernabé de Jaca, beneficiario de Santa María, como en 1292 deja: «...para la obra de San Salvador diez sueldos». Fue esta iglesia filial de la cercana de Santiago hasta 1787.

2. *Ibid.*, p. 393.

3. Aunque en las portadas de Santa María de Olite y San Saturnino de Artajona, de fechas en torno a la del Salvador, también aparecen las arquerías para cobijar el apostado a ambos lados de la puerta, sin embargo en esta última el esquema es diferente, pues mientras que en las otras dos la arquería se coloca a cierta altura del suelo y en línea corrida, en esta lo hace en dos pisos y con espacio solo para ocho posibles apóstoles. El modelo en Sangüesa estaría, por tanto, más en consonancia con la arquitectura que presenta la puerta izquierda de la fachada occidental de Notre-Dame de París, con una doble fila de arquerías. Igualmente ocurre con la catedral de Bourdeaux, Poitiers, la iglesia de Saint-Thibault-en-Aixois o Dax. El mismo esquema sigue la puerta del transepto de la catedral parisina, aunque en esta segunda las dos filas de arquerías se apoyan sobre un podio y no a ras de suelo. Esta segunda modalidad también la sigue Amiens, Auxerre, hasta con tres pisos de arcos, Saint Etienne de Bourges o la catedral de Bazas.

4. En la iglesia de Santiago de Sangüesa se halla una imagen del apóstol Santiago con rasgos estilísticos semejantes a los de la imagen del Cristo Juez que preside el tímpano del Salvador.

Sobre el conjunto de la puerta se ha colocado un rosetón cegado de tracería gótica.

La riqueza escultórica de la puerta sangüesina radica justamente en el tímpano y en el dintel. Ambos forman una única pieza separados por una moldura.

El tema que se recoge es el del Juicio Final y sigue el esquema propio de cientos de iglesias y catedrales góticas, tanto del ámbito propiamente hispano como del resto del occidente europeo.

La muerte y lo que espera al hombre después de ella, siempre ha sido objeto de estudio y preocupación para éste. No es algo exclusivo de la religión cristiana ni por tanto del arte cristiano. Ya las culturas primitivas prestaron su culto a los muertos habiéndonos llegado muchas de sus manifestaciones artísticas en este sentido.

La arquitectura desde los comienzos del cristianismo ha sido más explícita en sus realizaciones: catacumbas, panteones, sarcófagos, templos funerarios..., sin embargo la escultura y la pintura rara vez han tratado el tema hasta los albores de la Edad Media.

Concretamente el tema del Juicio Final, que ahora nos ocupa, apenas se ha representado en Roma y Bizancio antes del siglo XI o en el resto de Occidente antes del siglo IX. En cualquier caso sorprende que sea antes en Occidente donde triunfe el tema, siendo, como ha sido para otros grandes temas de la iconografía cristiana, el Oriente la vía de acceso para Occidente<sup>5</sup>.

Hay que señalar que lo que el arte ha tratado de representar es el juicio universal y no el juicio particular que cada hombre recibirá inmediatamente después de su muerte<sup>6</sup>.

## LA ICONOGRAFÍA DEL JUICIO FINAL EN SAN SALVADOR DE SANGÜESA

La modesta portada de San Salvador de Sangüesa, si la comparamos con las de grandiosa labra de las catedrales galas o castellanas, sintetiza en

5. Cfr. S. SEBASTIÁN, *Iconografía Medieval*, p. 215. El hecho de que el tema del Juicio Final aparezca antes en Occidente, se ha dicho que fue por razones históricas. Grabar vio que la composición de las portadas con varios registros para mostrar los Juicios tendría su origen en los triunfos militares romanos. Por su parte Christie señala que la crueldad de las imágenes triunfales de Roma no tuvieron ningún interés como modelo del arte cristiano romano o bizantino. L. REAU, *L'art Chretien*, vol. II\*\*, p. 736. Recoge como en Italia lo más antiguo de origen bizantino es el Mosaico de Torcello de comienzos del siglo XII.

6. Hay que distinguir los dos tipos de juicio a los que será sometido el hombre después de su muerte. El primero es el juicio particular al que tendrá que comparecer inmediatamente después de su fallecimiento, mientras que el juicio universal tendrá lugar al final de los tiempos. Es dogma de fe que Cristo vendrá a juzgar a vivos y muertos y que claramente recoge Mt 25, 31-33.

dos registros la resurrección de los muertos, la separación de los beatificados de los condenados con su corte de demonios e infierno, y la imagen de Cristo Juez con María y San Juan, así como los ángeles portadores de los *Arma Christi*. El escultor ha querido recoger en un pequeño espacio, lo que los artistas franceses desarrollaron en un marco más amplio. En este caso no se hace uso de las arquivoltas para prolongar, como ocurre en otras portadas, escenas del cielo con ángeles, con beatificados, o escenas del infierno con demonios que torturan a los condenados<sup>7</sup>.

A Cristo lo encontramos sentado en un trono sencillo. Su aspecto majestuoso a la vez que amable, nos habla ya del Cristo redentor y no del Cristo justiciero del Apocalipsis. Se ve como Sangüesa se incorpora a la corriente tomada del Evangelio de San Mateo que inunda el Occidente cristiano desde el siglo XII. Según el evangelista será *el Hijo del hombre* el que «...se sentará sobre su trono de gloria, y se reunirán en su presencia todas las gentes...» (Mt 24, 29-31).

Aparece con el pecho descubierto<sup>8</sup> y los brazos en alto<sup>9</sup> mostrando las llagas de la Pasión, en el costado, en las palmas de las manos y en los pies<sup>10</sup>. Se trata de la imagen gótica que a lo largo del siglo XII francés desembocará en este Cristo de las llagas propio del siglo XIII<sup>11</sup>.

De obras francesas del siglo XIII, como pueden ser Chartres o Reims, toma el autor de esta portada el presentar descubierta parte de la pierna izquierda, mientras que la derecha queda cubierta hasta el pie.

Flanqueando la figura del Redentor aparecen dos ángeles portadores de los *Arma Christi*. La presencia de los seres angélicos en las porta-

7. Como ejemplo de ornamentadas arquivoltas con motivos gloriosos o demonios se pueden destacar las de Saint-Denis (de hacia 1135), Laon (1160), Chartres (1210-1215), Notre Dame (1220-1230), Reims (1230); o las hispanas de la Coronería en Burgos (1240-1245), o León (1250-1275). Incluso una más cercana geográficamente como es la de la catedral de Tudela.

8. Cfr. E. MALE, *L'Art Religieux du XIIe siècle*, p. 408. Por primera vez encontramos la figura de Cristo con el pecho descubierto en el tímpano de Beaulieu, aunque con otras particularidades que entroncan, más bien con los modos de hacer de Moissac y Saint-Denis del norte de Francia.

9. Cfr. J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'éfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle)*, p. 142. Recoge cómo la imagen del Cristo de Beaulieu, es la de la aparición de Cristo victorioso, con actitud de triunfador con la cruz símbolo de su victoria. El gesto con los brazos horizontales significa el dominio que ejerce sobre el Universo y su victoria sobre las fuerzas del mal.

10. *Ibid.*, p. 410. El modelo parte del tímpano de Laon donde Cristo levanta las dos manos para mostrar las llagas por vez primera. Corbeil también debió reproducir este gesto, desmarcándose de la tradición Saint-Denis y Beaulieu, donde Cristo se mostraba con los brazos en cruz.

11. Esta iconografía del Cristo de las Llagas que triunfa en el siglo XIII francés y que pasará a todo el arte cristiano de Occidente, cuenta sin embargo con antecedentes en Navarra. En una de las claves del monasterio de Santa María de Iranzu, siglo XII, se ve claramente una, aunque tosca, representación del Cristo de las Llagas. J.E. URANGA, F. INIGUEZ, *Arte medieval...*, vol. I\*\*\*\*, lám. 28b.

das del juicio tiene una clara raíz evangélica, pues San Pablo y de una manera más explícita San Mateo, hacen alusión a la Parusía de Cristo con el cortejo de ángeles. «*Cuando el Hijo del hombre venga en su gloria y todos los ángeles con Él...*» (Mt 25, 31); «*...y a vosotros, atribulados, con descanso en compañía nuestra en la manifestación del Señor Jesús desde el cielo con sus milicias angélicas...*» (II Ts 1, 7-8); «*Entonces verán al Hijo del Hombre venir sobre las nubes con gran poder y majestad. Y enviará a sus ángeles y juntará a sus elegidos de los cuatro vientos...*» (Mc 13, 24).

En Sangüesa el ángel de la derecha de Cristo sostiene la cruz y la corona, mientras que el de su izquierda lleva la lanza y el flagelo. La mayor parte de las obras estudiadas presentan ángeles con tres o cuatro instrumentos pasionarios. Caso excepcional será el de Nuestra Señora de Legarda (Navarra), donde se ha reunido la más completa colección con ocho piezas relacionadas con la Pasión.

La mayoría de las representaciones nos muestran cuatro instrumentos pasionarios: clavos, cruz, corona y lanza. Este hecho tiene sin duda un sentido simbólico claro, y así parece interpretarlo Juan Pucelle (1343) en sus comentarios al Breviario de Belleville. Los cuatro evangelistas del Tetramorfos románico serían ahora representados por estos cuatro elementos, los «*arma Christi*», de tal forma que los clavos significarían a San Juan, la cruz a San Mateo, la corona a San Marcos y la lanza a San Lucas<sup>12</sup>.

La cruz es la que más veces aparece en las representaciones y es lógico que así sea, al ser el leño el lugar que sirvió a Cristo para llevar a cabo la obra de la Redención<sup>13</sup>.

12. Esta idea está recogida por LIAÑO, E., *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas del primer coloquio de Iconografía*, vol. II, 3, 1989, p. 103, en su artículo *El tema del Juicio Final en la fachada de la catedral de Tarragona*. El texto de Juan Pucelle fue recogido por Rosa Terés, en *Arte Medieval II. Románico y Gótico. Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*, Edición de Joaquín Yarza, p. 419. «Primeramente el águila sostiene a San Juan los tres clavos que significan la divinidad, ya sea el número de las tres personas, ya sea porque, puesto que la divinidad que es caridad atrae y une los corazones así los clavos están hechos para juntar y mantenerlos juntos; y de la Divinidad habla especialmente San Juan.

Después, un hombre sostiene a San Mateo la cruz que significa la humanidad de Cristo, que fue hombre en forma de cruz, extendido sobre la cruz; y de la humanidad de Jesucristo habla especialmente San Mateo. A continuación, el león sostiene a San Marcos la corona que significa la resurrección; porque la resurrección es pasar de la vida a la muerte y de la muerte a la vida; y de la resurrección habla especialmente San Marcos. Después el buey sostiene a San Lucas la lanza que significa tormento y pasión; y de la pasión habla especialmente San Lucas».

13. En las primeras representaciones francesas en las que se esculpe el Juicio Final, se coloca la cruz detrás de Cristo entronizado, de tal forma que sus brazos extendidos vienen a encajar con el del travesaño horizontal, produciendo el efecto óptico de ver a Cristo clavado en la cruz. Recogen los artistas, de esta manera, un aspecto teológico de capital importancia: el mismo Cristo que murió en la cruz será el que nos juzgue al final de los tiempos. De esta manera ha quedado representado en Beaulieu y Saint-Denis.

En este punto iconográfico hay que ver la influencia del Libro de Honorio de Autun, *El Elucidarium*. Se trata de una obra de carácter teológico en el que se recoge el pensamiento y las pre-

La corona de espinas es otro de los símbolos preferidos por los artistas. La recogida en Sangüesa presenta forma sogueada, semejante a la del portal de Saint Denis o a otras más cercanas como la de la catedral de León y Santa María de Legarda.

El flagelo aunque algo perdido, lo vemos apoyado sobre el hombro de uno de los ángeles. Este instrumento no es tan frecuente en la iconografía francesa como lo es en la española<sup>14</sup>. En Navarra aparece en todas las portadas góticas en que se representa el Juicio Final: Sangüesa, Mendavia y San Cernin de Pamplona.

No como instrumentos pasionarios pero sí en estrecha relación a los acontecimientos de la Parusía, encontramos habitualmente ángeles portando el sol y la luna, en atención a los fenómenos atmosféricos que tendrán lugar ese día: «*Luego enseguida, después de la tribulación de aquellos días, se oscurecerá el sol, y la luna no dará su luz, y las estrellas caerán del cielo, y los poderes del cielo se conmoverán...*» (Mt 24, 29). Frente a los instrumentos pasionarios que ahora se muestran como trofeos de la victoria de Cristo, el sol y la luna pierden su brillo y quedan eclipsados. No ahondamos ahora en este punto por no recogerse en Sangüesa este detalle.

Los apóstoles como jueces rodeando a Cristo en los juicios románicos pasan a tener ahora un puesto secundario ante los nuevos intercesores, la Virgen<sup>15</sup> y san Juan Evangelista<sup>16</sup>, no el Bautista como ocu-

guntas que sobre la Parusía y el Juicio Final se planteaba el hombre del siglo XII. A la pregunta sobre cómo se mostrará Cristo en ese día señala que en la cruz. MALE, E., *L'Art...*, p. 408.

14. En la Puerta de la Coronería de Burgos vemos también el flagelo esculpido portado por el mismo ángel que lleva la columna. Sin embargo no ha sido registrado por autores que han estudiado esta portada, hablando únicamente de la cruz, la corona, la lanza, los clavos (perdidos) y la columna.

15. Cfr. GONZALO DE BERCEO, *De los signos que aparecerán antes del Juicio Final*, Edición de Arturo M. Ramoneda, p. 135. La preeminencia mariana que se alcanza en el siglo XIII con una serie de autores que influirán no solo en la vida de los fieles a través de las predicaciones o de las lecturas, se hace también patente en el arte. Es interesante comprobar cómo entre los versos de Gonzalo de Berceo se hace mención al papel y lugar que ocupará María en el tribunal:

<i>Serán puestos los justos</i>	<i>a la diestra partida,</i>
<i>los malos a siniestro,</i>	<i>pueblo sines medida,</i>
<i>el Rey será en medio</i>	<i>con su az revestida,</i>
<i>cerca de la Gloriosa,</i>	<i>de caridat complida.</i>

16. Cfr. E. MALE, *L'art religieux...*, p. 416. En el tímpano de Autun, de mediados del siglo XII, vemos por vez primera las figuras de María y San Juan posiblemente entre los apóstoles, pero todavía no desmarcadas ocupando el lugar que en el siglo XIII empieza a triunfar. Los prolegómenos de esta nueva fórmula hay que encontrarlos en Saint-Denis (1140), donde todavía aparecen los apóstoles como asesores a ambos lados de Cristo, pero ocupando los puestos más próximos al Salvador, a derecha e izquierda, vemos a la Virgen y San Juan. Igualmente en Laon (1160) entre los apóstoles, justamente ocupando los puestos cercanos a Cristo, tenemos a María implorante y a un apóstol imberbe y con libro, que podemos identificar como a San Juan. En Chartres (1210) los apóstoles ya son sustituidos por los dos nuevos intercesores.

ría en el arte bizantino. Se trata por tanto del tema de la *Deesis* oriental que en Occidente toma esta versión.

¿Por qué la Virgen y san Juan son las figuras elegidas para colaborar en el máximo Juicio? Las razones teológicas parecen tener buen peso y como señaló Honorio de Autun, ambos personajes apenas experimentaron la muerte, más bien fueron arrebatados al cielo<sup>17</sup>.

Este modelo iconográfico triunfa en el gótico. María se sitúa a la derecha de su Hijo, en posición implorante adaptándose al vértice del tímpano. La misma posición adopta el discípulo pero en el lado contrario. Esta ubicación en el conjunto es la misma que han seguido Notre Dame de París y la catedral de León.

Los dos intercesores en Sangüesa no llevan nimbo, y María tampoco está coronada. Lo habitual en este tipo de representación es que lleven la aureola o que la Virgen porte corona<sup>18</sup>.

Uno de los aspectos más destacados de los Juicios finales en Occidente es el capítulo referente a la resurrección de los muertos, tema bíblico central<sup>19</sup> y que Sangüesa recoge en un lateral del dintel de forma escueta pero completa, es decir sabiendo sintetizar todos los elementos que en grandes portadas francesas han desarrollado en uno o más registros.

Los evangelistas al decir de la resurrección de los muertos hacen alusión a dos aspectos de la misma, así san Lucas 14, 14 habla de la resurrección de los justos: «...y tendrás la dicha de que no puedan pagarte, porque recibirás la recompensa en la resurrección de los justos». Igualmente san Juan 6, 55 alude a lo mismo cuando dice: «El que come mi carne y bebe mi sangre, tiene vida eterna, y yo le resucitaré en el último día». Por su parte el mismo evangelista se refiere a la resurrección universal, tanto de los justos como de los réprobos: «...porque llega la hora en que cuantos están en los sepulcros oirán su voz y saldrán: los que han obrado el bien, para la resurrección de la vida, y los que han obrado el mal, para la resurrección del juicio» (Jn 5, 28).

Resulta patente que los escultores a la hora de plasmar este aspecto han echado mano del texto de san Juan y nos han representado la resurrección universal.

17. Cfr. MALE, E., *El Gótico*, p. 359.

18. Lo mismo ocurre en la portada de la catedral de Bourges, en la Coronería de Burgos o en Santa María de Legarda.

19. Cfr. POZO, C., *La teología del más allá*, p. 95. Teológicamente e interpretando a Juan 5, 29, se habla de dos modos de resurrección, una universal y otra de los justos. La primera se concibe como previa condición al Juicio Final (de condenación o salvación) y la segunda como participación de la resurrección de Cristo.

La señal de la resurrección la darán los ángeles bocinateros que acompañarán a Cristo en ese momento: «*Y enviará sus ángeles con resonante trompeta y reunirá de los cuatro vientos a sus elegidos...*» (Mt 24, 29); «*Vi siete ángeles que están de pie delante de Dios a los cuales fueron dadas siete trompetas*» (Ap 8, 2).

Estas escuetas palabras del texto evangélico no pasaron desapercibidas a los maestros para colocar en sus obras a los seres celestes tocando un instrumento de viento<sup>20</sup>. En Sangüesa se aprecia como lo que dos ángeles están tocando es el olifante<sup>21</sup>. Es además el momento de máximo furor pues el artista ha captado la expresión, por lo menos en uno de ellos, presentándolo con los pómulos llenos de aire.

Al toque del instrumento las losas mortuorias se abren, tal como recoge San Pablo, los cuerpos resucitarán instantáneamente y de forma uniforme: «*En un instante, en un abrir y cerrar de ojos, al último toque de la trompeta —pues tocará la trompeta—, los muertos resucitarán incorruptos...*» (1 Cor 15, 52). Asimismo el profeta Ezequiel nos habla de como será el resurgir de los cuerpos: «*...Y conoceréis que yo soy Yavé cuando abra vuestras tumbas y os haga subir de vuestros sepulcros...*» (Ez 37, 1-12). Se trata en nuestro caso de sencillos sarcófagos rectangulares sin decoración<sup>22</sup>. Los que resucitan adoptan posiciones diversas saliendo del lecho en el que reposaban, bien levantando la losa con las manos, bien con los pies o ayudándose con la espalda. De alguna de las piezas emerge más de una persona. Los que ya están fuera dirigen su mirada a lo alto y unen sus manos en actitud suplicante. Es evidente que se predisponen a ser juzgados por la figura misericordiosa de Cristo.

Honorio de Autun recoge en el *Elucidarium*, el hecho de que los muertos resucitarán a la edad perfecta con su sexo, y no habrá ancianos ni niños<sup>23</sup>. En Sangüesa se ratifica esta idea que efectivamente ha triunfado ya en Francia. Se puede distinguir aquí como el escultor pre-

20. Cfr. GONZALO DE BERCEO, *De los signos...*, p. 135. También Gonzalo de Berceo hace referencia a ese momento en los siguientes versos:

<i>El día postremero,</i>	<i>como diz el propheta</i>
<i>el ángel pregonero</i>	<i>sonará la corneta;</i>
<i>oírlo han los muertos,</i>	<i>quisque en su caseta</i>
<i>correnan al Judicio</i>	<i>quisque con su maleta.</i>

21. Cfr. J. NAVARRO, *Catálogo Monumental de Toro y su Alfoz*, p. 108. Los instrumentos musicales que fundamentalmente se repiten en los Juicios Finales son el olifante y el caramillo, este segundo viene a ser una especie de flautilla de caña, madera o hueso que produce un sonido muy agudo, mientras que el olifante debe su nombre al elefante ya que tiene su origen en el cuerno de marfil empleado para emitir fuertes sonidos. Por supuesto también aparecen trompetas como es el caso de la portada de la Colegiata de Toro, a cuyo toque se levantan los muertos.

22. Resulta muy interesante la exposición de sarcófagos y urnas de la portada norte del transepto de la catedral de Reims. Allí no solo varía el tamaño de los enterramientos sino que se ve variedad de decoración y formas.

23. Cfr. L. REAU, *L'art...*, vol. II\*\*, p. 741.

senta tanto hombres como mujeres. Habitualmente las figuras aparecen desnudas, como en este caso, pero hay lugares en los que salen a la luz envueltos en el manto de su mortaja<sup>24</sup>.

Mayor expectación que la propia resurrección producen los acontecimientos que se desarrollan a continuación: la psicostasis o peso de las almas y la separación de salvados y condenados, según se desprende del texto evangélico: «...y separará a unos de otros, como el pastor se para a las ovejas de los cabritos, y pondrá las ovejas a su derecha y los cabritos a su izquierda» (Mt 25, 32-33). Este pasaje es el responsable de que en el primitivo arte cristiano la separación de salvados y condenados se hiciera a través de ovejas y cabras<sup>25</sup>.

Para la iconografía del ángel San Miguel pesando las almas<sup>26</sup>, aparte de la influencia egipcia proveniente del *Libro de los Muertos*, existen varios textos del Antiguo Testamento en los que el arte cristiano pudo encontrar su razón más directa de inspiración. Estos textos son los siguientes: «¡Pésame Dios en balanza justa, y Dios reconocerá mi integridad!» (Jb 31, 6), «...tequel, has sido pesado en balanza y hallado falto de peso...» (Dn 5, 27). Al no aparecer la Psicostasis en la portada sangüesina no trataremos aquí la iconografía correspondiente, por el contrario nos ceñiremos a la procesión de los salvados y al grupo de condenados en el infierno<sup>27</sup>.

Si se sigue con detalle los pasajes evangélicos relacionados con el Juicio, podemos ver como aquellos que murieron en gracia no precisarán ya el veredicto porque como señala san Juan ya están juzgados: «El que cree en Él no es juzgado; el que no cree ya está juzgado; porque no creyó en el nombre del unigénito Hijo de Dios» (Jn 2, 18), ó más claramente en (Jn 5, 24): «...que el que escucha mi palabra y cree en el que me envió, tiene la vida eterna y no es juzgado, porque pasó de la muerte a la vida». Nos parece interesante resaltar aquí esta fuente escrita porque en Sangüesa precisamente se representa este aspecto. Los que acaban de resucitar, ya vestidos se dirigen con la mirada y con su actitud orante, con las manos unidas<sup>28</sup>, hacia la visión beatífica.

24. En Reims encontramos diversidad en los personajes que resucitan, unos completamente desnudos, otros semicubiertos con el manto y los hay que cubren incluso la cabeza.

25. Cfr. L. REAU, *L'art...*, vol. II\*\*, p. 743. Se puede comprobar en el mosaico de San Apolinar Nuevo.

26. Cfr. E. MALE, *El Gótico*, p. 377. A San Miguel se le considera el ángel de la muerte y por tanto también preside los Juicios.

27. El propio Símbolo *Quicumque* se refiere a este aspecto: «Está sentado a la derecha del Padre, de donde vendrá para juzgar a vivos y muertos. A su venida todos los hombres han de resucitar con sus cuerpos y dar razón de sus propias obras; y los que obraron el bien, irán a la vida eterna; y los que obraron el mal, al fuego eterno».

28. Cfr. E. MALE, *El Gótico*, p. 377. Señala que las buenas acciones se figuran en los personajes con las manos juntas.



No hay una doble fila de condenados y salvados con un ángel en el centro del dintel arbitrando el destino de cada alma, tal como ocurre en infinidad de portadas<sup>29</sup>. El autor de San Salvador de Sangüesa ante el reducido marco que la arquitectura le ha reservado para esculpir su obra, opta por realizar dos filas de personas, unos en línea de izquierda a derecha y otra de derecha a izquierda, convergiendo en el centro del dintel, donde cabría esperar un ángel pesando las almas. Las dos filas convergen en el centro, justamente bajo la figura del Cristo. De no partir la dirección de izquierda a derecha, podría caerse en el equívoco de que todos son condenados que se dirigen hacia la boca del Leviatán en el extremo derecho del dintel. Esta peculiaridad no la encontramos en ninguna otra portada.

La larga procesión de salvados de Sangüesa no va precedida de ningún ángel, franciscano o san Pedro, como es habitual en otras obras.

De entre todos los personajes nos parece interesante destacar el salvado más cercano al infierno, dando la espalda a un demonio. Se trata de una mujer que dirigiéndose con su cuerpo hacia el lado del cielo, gira su cabeza mirando al infierno. Se podría significar con ello, ese otro lugar de sufrimiento establecido para quienes necesiten algún tiempo de purificación, es decir el purgatorio. En efecto la mujer contempla el horror del infierno y por tanto experimenta sufrimiento, pero está enganchada al personaje que tiene delante y por consiguiente gozará de la beatitud.

Los salvados van vestidos<sup>30</sup>, mientras que los condenados, en este caso ya en el infierno, están desnudos. Los primeros han tenido tiempo entre la resurrección y el juicio de vestirse. La desnudez por el contrario se considera algo humillante que no conviene a la dignidad de los salvados<sup>31</sup>.

Que Dios juzgará sin acepción de personas es algo recogido en innumerables ocasiones por San Pablo<sup>32</sup> y así lo ha transmitido el arte al colocar no solo las ropas en los personajes sino también las insignias que los distinguieron en vida: corona, si fue rey, tiara, mitra, capuchón o nada si se trataba de gentes sencillas.

29. En Chartres se ve como las almas son pesadas, por tanto juzgadas y como el demonio a la izquierda del ángel, en fila hace dirigirse a los condenados al infierno. Otras almas, a la derecha esperan el juicio mirando al ángel, no a Cristo, en el registro superior, y por tanto susceptibles de ser condenados. Otros, por el contrario esperan en la puerta del cielo a que se les haga entrar. Algo similar ocurre en Notre Dame de París, Amiens, Poitiers, Bourges...

30. Cfr. E. MALE, *El gótico*, p. 378. Recoge como Honorio de Autun en el *Elucidarium*, dice que iban revestidos de su inocencia y del esplendor de su belleza.

31. L. REAU, *Iconographie...*, vol. II\*\*, p. 743.

32. Rom. 2, 9-11 dice: «*Tribulación y angustia sobre todo el que hace el mal, primero sobre el judío, luego sobre el gentil; pero gloria, honor y paz para todo el que hace el bien, primero para el judío, luego para el gentil, pues en dios no hay acepción de personas*» (1 P 1, 17): «*Y si llamáis Padre al que sin acepción de personas juzga a cada cual según sus obras...*».

Precisamente en nuestra portada se ve perfectamente marcada la posición social de los distintos grupos. De izquierda a derecha vemos en primer lugar representado el estamento nobiliario con varios personajes coronados. El deterioro de la erosión no nos permite hacer una valoración del tipo de corona, aunque si se aprecia el distinto tamaño que marcaría desde la realeza a otros grados de inferior rango dentro de este estamento. A continuación se presenta el brazo eclesiástico en sus cargos más relevantes: obispos y abades. El grupo que sigue la dirección contraria continúa con personajes de la Iglesia pero se trata de simples frailes o religiosos. Finalmente gentes del pueblo llano sin atributo diferenciador<sup>33</sup>.

Tal como ocurre en otras portadas podemos decir que el autor de San Salvador ha tratado de poner cierto énfasis en el cortejo de personajes, mientras que no se parará a tratar el Paraíso o tratará el infierno en breve apunte<sup>34</sup>.

Para destacar el cielo el autor de Sangüesa no ha utilizado ninguno de los medios tradicionales que en otras fachadas se pueden ver, tales son San Pedro con las llaves a la Puerta del Paraíso, simulada por alguna construcción, o el seno de Abraham. Propiamente el Paraíso no ha sido representado por los artistas en atención a las palabras de San Pablo: «... *ni el ojo vio, ni el oído oyó, ni al corazón del hombre llegó la dicha que Dios tiene preparada para los que le aman*» (1 Cor 2, 9). Casi siempre se ha terminado acudiendo a eufemismos como ángeles en sus distintos escalafones, vírgenes, confesores y mártires, para figurar el Edén, pero en San Salvador de Sangüesa ninguno de estos aparece<sup>35</sup>.

Por el contrario el infierno sí ha sido objeto de infinidad de representaciones así como de matices iconográficos. A esto sin duda ha contribuido la riqueza de las fuentes bíblicas<sup>36</sup>. Otras fuentes no canónicas sirvieron de igual modo al arte para plasmar los horrores de este

33. Cfr. S. ANDRÉS ORDAX, *La catedral de Burgos*, p. 29. De todos los representados en Sangüesa no parece que el escultor haya querido resaltar personas concretas como parece ser el caso de los salvados de la Coronería de Burgos: Santo Domingo, o San Francisco de Asís, mostrando las bulas de sus órdenes. Este último o algún miembro de su orden, con frecuencia a partir del siglo XIII, suelen aparecer abriendo el cortejo de los salvados. También en Burgos se ha diferenciado al rey Fernando III y al obispo Mauricio.

34. Los largos cortejos de personajes son relevantes en portadas francesas anteriores como Chartres o París, o en hispanas como Burgos. Asimismo podemos destacar la de la catedral de Vitoria. Para esta última cabe destacar el estudio realizado por M. LUCÍA LAHOZ, *El tímpano del Juicio Final de la Catedral de Vitoria. Aspectos iconográficos*, en «Cultura e investigación Vasca Sancho El Sabio», 4, 4 (1994).

35. Entre los santos que más frecuentan las portadas de los Juicios tenemos a San Martín, San Ildefonso, San Lorenzo y Santa Catalina.

36. Cabe destacar a Mateo 24, 51, o 25, 30. Los siguientes capítulos del Apocalipsis: 13, 16, 17 y 18.

lugar de tormento y de los suplicios que allí sufren los condenados. Cabe destacar en este sentido los *Hadices* o tradiciones musulmanas que narran el viaje de Mahoma al cielo y al infierno<sup>37</sup>.

La idea más clara respecto a la representación del infierno cristiano es la de mostrarlo a través de la boca del Leviatán. Esta imagen esta sacada del Libro de Job (41, 1-26): «*Su dorso está armado de laminas de escudo... El círculo de sus dientes infunde terror. Sus estornudos son llamaradas, sus ojos son como los párpados de la aurora, de su boca salen llamas, se escapan centellas de fuego; sale de sus narices humo como de olla al fuego hirviendo, su aliento enciende los carbones, saltan llamas de su boca...*». Unas veces ha servido para simbolizar simplemente la entrada en el hades<sup>38</sup>, mientras que otras viene a significar propiamente el infierno<sup>39</sup>, incluso podemos distinguir una tercera modalidad que combinaría las dos mencionadas: la boca abierta en la que se han incluido las calderas infernales<sup>40</sup>. Asimismo son frecuentes los ejemplos en que solo se ven las calderas<sup>41</sup>.

Resulta de interés comprobar la evolución iconográfica que se observa en este ser monstruoso. Las representaciones francesas de mitad del siglo XII con pervivencias durante la centuria siguiente, presentan al Leviatán como entrada al infierno, las de comienzos del siglo XIII como lugar de tormento y las del último tercio combinan la boca con las calderas<sup>42</sup>, aquí se recoge esta tercera modalidad<sup>43</sup>.

37. Cfr. M.L. MELERO, *Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela*, en *Actas del Vº Congreso Español de Historia del Arte*, pp. 203-216. Aunque el estudio de los textos se aplica a otra fachada navarra anterior a la de Sangüesa, no cabe duda que las imágenes recogidas en Tudela sirvieron de base a la escultura posterior.

38. Cfr. E. MALE, *L'art religieux...*, lám. 235. El primer caso del arte gótico en que vemos representada la boca del Leviatán, es en la fachada del Juicio Final de la catedral de Conques, de mediados del siglo XII. Además lo hace como boca de entrada al infierno pues claramente se han colocado a su derecha toda una serie de demonios y condenados por distintos pecados. Otras portadas posteriores a esta pero donde también encontramos este modo de hacer, es en la portada Occidental de la catedral de Amiens (1230) y en la de Poitiers (1250).

39. Cfr. W. SAUERLANDER, *La sculpture gothique en France. 1140-1270*, lám. 109. Como lugar de tormento se ha significado en la catedral de Chartres (1210-1215). En ella se ven las llamas del fuego eterno que quema sin quemar a los condenados.

40. Cfr. AUBERT-VITRY, *La escultura gótica francesa*, lám. 173. En la portada occidental de la catedral de Bourges (1270-1280), aparece la combinación de boca del Leviatán con la caldera con los condenados.

41. La caldera es una de las formas más frecuentes de tormento infernal sacado del texto apocalíptico: «...y abrió el pozo del abismo, y subió del pozo humo, como humo de un gran horno y se oscureció el sol y el aire a causa del humo del pozo» (Ap 9, 2).

42. El lugar que ocupa el infierno en las portadas góticas puede variar. Unas veces está en las dovelas como es el caso de Saint-Denis, París, Dax y Bayona. Otras en el tímpano como en Reims, Poitiers o Bourges. Y por último podemos encontrarnos con ejemplos en que se extiende por las dos zonas mencionadas: Chartres, Amiens, Burgos, León, Avila..., en este caso los condenados acaban convergiendo en la boca del Leviatán.

43. La vía originaria podría encontrarse en la catedral de Bourges. Por el contrario el influjo leonés no se dejó sentir en este aspecto ya que no recoge al Leviatán, aunque sí pudo

Vemos en Sangüesa un detalle que sin lugar a dudas ha sido tomado de León, es el demonio con el fuelle avivando el fuego del infierno<sup>44</sup>. Es este un elemento no extraído del texto evangélico pues en dos ocasiones se indica que el fuego del infierno no se extingue y por tanto no parece que sea necesario reavivarlo<sup>45</sup>.

Los demonios aparecen entremezclados entre los condenados con los rasgos de imagen monstruosa que ya desde el siglo XI se va imponiendo en Occidente<sup>46</sup>. Dos de ellos llevan cuernos, otro presenta rasgos simiescos, con boca y nariz grande, mientras que otros dos de tamaño más pequeño están pendientes del fuego y la caldera. El que ocupa el primer plano avivando el fuego con el fuelle presenta las extremidades inferiores con forma de sapo, animal éste que se asocia a lo infernal<sup>47</sup>.

Los condenados adoptan expresiones muy distintas, desde los que parecen ya resignados a aceptar el castigo eterno y no presentan ningún rictus en su cara, hasta los que parecen gritar al ser conducidos a la boca del suplicio. Quizás aquí resulte aventurado señalar qué pecados<sup>48</sup> han

tomar de ella la caldera con algunos condenados en su interior y otros siendo arrojados dramáticamente a ella. Asimismo León presenta tres grandes cabezas monstruosas engullendo a sendos condenados. Quizás se trate de una original forma de interpretar la mencionada portada de Bourges. Tampoco se percibe la influencia de otras portadas relativamente cercanas como son la Coronería de Burgos o la de Santa María de Vitoria que estarían más bien en la órbita de Leviatán como puerta del infierno. Un caso original es el que presenta la catedral de Tarragona. Nos encontramos con dos bocas de Leviatán en la parte inferior del tímpano, una se dirige a la derecha y la otra a la izquierda. Es difícil precisar si se trata de la puerta de entrada al infierno pues fuera de ellas se encuentran sendas calderas con personajes en su interior. Hacia una de ellas si parece que los demonios dirigen a los condenados con caldera incluida, sin embargo en la otra los condenados son arrastrados por los diablos y se introducen en la boca.

44. El demonio que insufla aire con el fuelle no aparece en demasiadas representaciones del Juicio: en Poitiers y Bourges para Francia y en León y Sangüesa para España.

45. Mc 9, 43-48: «*Y si te escandalizare tu mano, córtala: más te vale entrar manco en la vida que no con las dos manos irte a la gehenna, al fuego inextinguible... donde el gusano no muere y el fuego no se extingue*». Asimismo Mt 25, 41 dice: «*Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno*». Respecto al fuego hay que señalar en el arte es un elemento que ya lo encontramos en las miniaturas altomedievales, tal es el caso de los infiernos que ilustran el Comentario de Beato al Apocalipsis. En la escultura románica aparece en el tímpano de Conques.

46. Cfr. J. YARZA, *Diablo e infierno en la miniatura de los Beatos*, en *Simposio para el estudio de los Códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, vol. II, Madrid 1980, p. 232. Hace un breve resumen de la evolución iconográfica que el demonio experimenta hasta conocerlo con forma humana, aunque monstruosa.

47. Cfr. J.-E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, p. 399. Señala que el sapo es el aspecto inverso e infernal de la rana.

48. Hay autores como Gonzalo de Berceo que se recrean en los castigos infernales: «Los demonios se apoderan de los condenados y les empujan, azotándolos, con candelas ardientes y con fuerte dogales». J.M. CAAMAÑO, *Berceo como fuente de iconografía cristiana medieval*, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, n. XXXIV-XXXV, 1969, p. 188.

sido la causa de la condenación pues el panorama infernal no es tan amplio como puede serlo en la portada de la catedral de Tudela, en la que el abanico de demonios, condenas y pecados envuelven las arquivoltas en su lado derecho<sup>49</sup>. A pesar de lo dicho creemos descubrir, el que es tal vez el pecado capital más representado en estas escenas durante la Edad Media, el pecado de lujuria. En este caso con la iconografía de la pareja hombre-mujer, desnudos y abrazados, incluso enganchados por el cuello con una especie de yugo que sostiene un demonio. Otro condenado es arrojado a la caldera boca abajo por otro demonio.

Otro de los principales pecados resaltados en las portadas medievales fue el de avaricia, siendo su elemento diferenciador, la bolsa colgada al cuello del condenado. En Sangüesa podría tratarse del personaje que se halla detrás de los dos lujuriosos y en el que parece apreciarse algo que pende de su cuello.

## CONCLUSIONES

San Salvador de Sangüesa, junto con la ermita de Nuestra Señora de Legarda y la iglesia de San Cernin de Pamplona, son los tres conjuntos monumentales que durante el gótico navarro, dedican su fachada esculpida al tema del Juicio Final.

El estudio iconográfico de la puerta de San Salvador nos lleva a concluir que, aún no tratándose de un gran conjunto escultórico, en ella se recogen los elementos sustanciales de toda representación del Juicio.

Esta iconografía se ajusta a los cánones propios del gótico, estilo que se apoya más en las fuentes de los sinópticos, especialmente en san Mateo, que en la visión apocalíptica de san Juan. En este sentido cabe destacar la figura más amable de Cristo entronizado mostrando las llagas de la Pasión.

Asimismo cabe destacar el nuevo papel que adquieren las figuras de María y san Juan como intercesores, frente al que habían tenido, en los siglos del románico, los apóstoles.

Podemos añadir también la originalidad de algunos elementos de Sangüesa como son el ángel portador del flagelo, el demonio fuellero o la boca del Leviatán con la caldera en su interior.

49. Quizás el estudio más completo que hasta el momento se ha realizado sobre la Puerta del Juicio de la catedral de Tudela, sea el de J.A. Gil Massa con su tesis de Licenciatura sobre el tema. Asimismo hay que destacar las investigaciones de M. Luisa Melero Moneo, destacando su artículo *Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela*, en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte (29-X al 3-XI de 1984)*, Barcelona 1987, pp. 203-216.

A nuestro juicio lo que hubiera completado totalmente el programa de esta puerta es la presencia del arcángel San Miguel pesando las almas y una mínima representación del Paraíso, bien a través de la iconografía del Seno de Abraham o de san Pedro dando paso a los beatificados.

Constatamos aquí una vez más, como la teología y las representaciones artísticas han ido al unísono. El desarrollo de la escatología que tiene lugar a partir del siglo XI en los principales centros teológicos franceses como pudieron ser Autun, Laon, París o Chartres, fue acompañado a su vez, de la representación del Juicio Final en las portadas de iglesias y catedrales de estos mismos centros. Por tanto no cabe duda, que es este un ejemplo más de como el arte ha sido a lo largo de los siglos, transmisor de la fe y fuente de enseñanza catequética.